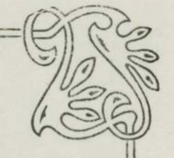




GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

A 30 CENTIMES

PUBLIÉS PAR

J. ERMEND BONNAL et M. PETER JOUCKE

Préface de ALEX. GUILMANT

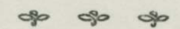
IIe SYMPHONIE

en MI BÉMOL (Op. 55)

DE

L. VAN BEETHOVEN

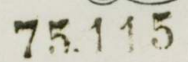
(Né à Bonn le 16 Décembre 1770, mort à Vienne le 26 Mars 1827)



EDITION M. SENART, B. ROUDANEZ & Cie

20, rue du Dragon

PARIS



AVANT-PROPOS

Deux mots pour présenter au public les *Guides Thématiques* des œuvres classiques et modernes. J'ai grand plaisir à exprimer ici toute la sympathie que m'inspire cette publication. Il s'agissait, en effet, de mettre un guide à la disposition des amateurs, de plus en plus nombreux, qui savent s'intéresser sérieusement aux œuvres symphoniques, et d'obtenir que ce guide fût vraiment à la portée de tout le monde, aussi bien par la clarté et la précision de sa parole que par son prix tout à fait modeste. Le but est élevé, et une pareille initiative mérite d'être fortement encouragée.

Les auteurs se sont d'abord proposé de venir en aide à ceux qui, tout en ayant l'amour de la musique, n'ont pas l'habitude de l'analyser et ne sont pas suffisamment familiarisés avec la construction des œuvres classiques, l'enchaînement des thèmes et des épisodes principaux, leurs modulations et leurs développements ; il faut que l'auditeur, à qui cette collection est destinée, puisse s'orienter au milieu des morceaux joués et en suivre les grandes lignes. Mais ils ont voulu aussi faire connaître, de façon sommaire, les circonstances où se trouvait le maître tandis qu'il composait, c'est-à-dire les pensées, les dispositions, les sentiments, en un mot l'état d'âme qu'il révèle consciemment ou qui se reflète à son insu dans son œuvre.

Une tentative comme celle-là vient à son heure. Le public musicien à qui s'adressent ces analyses leur fera un accueil joyeux, parce qu'il se rendra immédiatement compte qu'elles l'aideront puissamment à se former le goût et la conscience musicale.

Alex. GUILMANT.

Nous tenons à témoigner notre gratitude chaleureuse à notre regretté maître, Alexandre Guilmant, qui a bien voulu nous prodiguer ses conseils et prendre notre publication sous son patronage. nous considérons aussi comme un devoir de reconnaître notre dette Nevers MM. Grove, C. Bellaigue, R. Rolland, Prod'homme, Schuré, E. Borrel, P. Lalo, Pioch, Chantavoine, à qui nous avons emprunté des renseignements et des citations sur la vie et les œuvres de Beethoven.



IIIe SYMPHONIE (mi bémol)

(Op. 55)

" Symphonie héroïque... pour célébrer le souvenir d'un grand homme "

de Ludwig VAN BEETHOVEN

(Né à Bonn le 16 décembre 1770, mort à Vienne le 26 mars 1827).

Cette troisième symphonie occupe une belle place dans l'histoire de la musique.

Elle est la première de ces œuvres symphoniques où l'individualité de Beethoven et la vigueur de son génie éclatent dans toute leur beauté. Elle est la première composition où Beethoven réalise son rêve ; il rompt entièrement avec la tradition et s'engage dans une nouvelle voie, « parce qu'il n'est plus content de ses œuvres précédentes ». (Lettre à Krumpholtz, 1802). C'est l'œuvre où se manifeste sa deuxième manière. Il nous montre ici les moyens par lesquels il va révolutionner complètement la musique symphonique.

Notons, par exemple, dans la première partie l'union organique, la connexion du deuxième thème avec le premier, l'introduction de rythmes épisodiques dans le développement des thèmes, l'importance extraordinaire de la *coda*. Dans la deuxième partie, l'Adagio est remplacé par une Marche funèbre, contre toutes les habitudes antérieures. La troisième partie porte pour la première fois le nom de Scherzo, au lieu de Menuet. Sans doute, dans la forme, c'est encore le menuet de Haydn et de Mozart ; mais quelle transformation de l'idée interne ! Au lieu d'un morceau d'agrément, on a une phrase d'un style profond et sublime. Beethoven a élargi les dimensions du scherzo et du trio ; il a donné à l'ensemble de telles proportions que cette troisième partie devient aussi importante que les autres.

La symphonie héroïque présente encore un autre intérêt. C'est la seconde œuvre à laquelle Beethoven a donné un titre (la première étant la « Sonate pathétique »). L'histoire de ce titre est assez intéressante.

L'idée de composer une symphonie en l'honneur de Bonaparte semble

lui avoir été suggérée, selon les uns, par le général Bernadotte, ambassadeur français à Vienne au printemps de 1798, selon les autres, par Rudolph Kreutzer, le célèbre violoniste et secrétaire à la Légation française, auquel il dédia la fameuse sonate.

A cette époque, le général Bonaparte avait encore la réputation de combattre pour la liberté. Et Beethoven, qui nourrissait une sympathie passionnée pour les idées républicaines, accepta avec chaleur la pensée de glorifier un de leurs plus rudes défenseurs, l'homme qui semblait le mieux les représenter. Il faut dire que Beethoven, avant même de quitter Bonn en 1792, avait déjà subi l'influence du mouvement révolutionnaire qui de France s'était propagé sur les bords du Rhin. Beethoven n'avait pas eu l'occasion de voir de près les tragiques manifestations de cette lutte : peut-être est-ce pour cela qu'il avait pu, sans aucune amertume, garder dans toute sa pureté la grande idée qui se traduisait par ces trois mots : Liberté, Égalité, Fraternité. Beethoven rêvait d'une République idéale. Son amour pour la lecture des classiques — Homère, Plutarque, Platon — avait encore affermi en lui et développé ses principes républicains. « D'Homère il préférait l'*Odyssée*... Quant à Plutarque, il s'en nourrissait, comme les hommes de la Révolution. Brutus était son héros, ainsi qu'il fut celui de Michel-Ange; il avait sa statuette dans sa chambre. Il aimait Platon, il rêvait d'établir sa République dans le monde entier... « Socrate et Jésus ont été mes modèles » a-t-il dit quelque part. (R. Rolland. Tiré des *Conversations*, de 1819-20).

Son attitude générale, sa négligence de l'étiquette et sa raideur dans les rapports avec les gens plus haut placés que lui, son refus d'entrer au service de la noblesse autrichienne, comme l'avaient fait Haydn et Mozart, la façon dont il revendiquait son droit d'être traité en égal, tout cela résultait de cet esprit républicain.

Mais ces sympathies républicaines n'avaient pas encore trouvé leur expression dans ses œuvres avant la troisième symphonie. En la dédiant de prime abord à Bonaparte — alors symbole de la liberté —, il a ouvertement proclamé ses préférences révolutionnaires. « Son idéologie révolutionnaire, fraternelle, s'avoue magnifiquement dans cette symphonie. Le grand musicien *démocratique*, le prophète est né. En « ce héros », dont il raconte la vie orageuse, apaisée dans une mort grave et pompeuse, puis l'immortelle renaissance dans la gratitude et l'éblouissement des hommes, l'humanité est toute présente » (G. Pioch).

Une copie de cette symphonie était déjà toute prête à être envoyée au premier consul, quand tout à coup, au mois de mai 1804, la nouvelle se répandit à Vienne que Bonaparte se faisait nommer Empereur. Quand elle arriva aux oreilles de Beethoven, indigné, il s'écria : « Ce Bonaparte n'est qu'un homme vulgaire. Il foulera aux pieds les droits de l'humanité rien que pour satisfaire son ambition et deviendra encore beaucoup

plus grand tyran que les autres ». Après quoi, il déchira la dédicace en deux et la remplaça par l'inscription suivante : *Sinfonia grande, intitulata Bonaparte, 1804 im August, del Sigr Louis van Beethoven, geschrieben auf Bonaparte, Sinfonia 3. — Op. 55).*

Pour Grove, les mots *intitulata Bonaparte* et *geschrieben auf Bonaparte,* écrits au crayon, ont été ajoutés plus tard par une autre personne et ensuite rayés. Quand, en 1806, l'œuvre fut gravée et publiée, elle portait le titre suivant : « Symphonie héroïque, composée pour fêter le souvenir d'un grand homme et dédiée à son Altesse Sérénissime Prince de Lobkowitz ». Tout l'ouvrage, surtout le premier Allegro et la Marche funèbre, n'est qu'un portrait du général Bonaparte : Beethoven célèbre son élévation, sa grandeur, son dévouement social et sa fin.

D'après Lenz (*Beethoven et ses trois styles*), « la symphonie héroïque équivaut à la découverte d'un style symphonique inconnu jusque-là. C'est là la rupture ouverte de Beethoven d'avec l'ancien monde de la symphonie, le commencement d'une ère nouvelle de l'orchestre. Plan, cadre, forme et idées, tout y est nouveau. Mais, comme toute première et audacieuse tentative dans les arts, la symphonie héroïque n'a ni la perfection de détails, ni l'unité, ni la mesure dans la force qu'on trouve dès la quatrième symphonie de Beethoven jusqu'à la dernière. Ces symphonies, le dernier mot de l'art instrumental aujourd'hui, et qui, au temps de leur auteur, passaient pour le fait d'une folle témérité, la symphonie héroïque les a rendues possibles..... Sans la symphonie héroïque pas de symphonie en *ut mineur*, parce qu'il y a commencement à tout ». « Le Beethoven de la troisième symphonie, disent Grove-Bellaigue, est en pleine possession et de son art et de son âme. Chef-d'œuvre esthétique et moral, triple et trois fois sublime représentation d'une intelligence, d'une sensibilité et d'une volonté supérieures, la symphonie héroïque est moins grandiose que la symphonie en *ut mineur* ; elle n'est pas moins belle, et si Beethoven n'y est pas encore à sa dernière puissance, il y est du moins tout entier ».

La symphonie héroïque fut commencée en 1803 à Oberdœbling, où Beethoven passa les Pâques. Des études préparatoires de cette œuvre ont été retrouvées dans un carnet d'esquisses qui date d'octobre 1802 à avril 1804. D'après la déclaration du peintre Maehler, elle fut achevée en automne 1803. Après la mort de Beethoven on ne put pas mettre la main sur l'original de cette symphonie ; on ne retrouva qu'une copie corrigée et annotée de sa propre main. Sur la partie gravée du 1er violon on lit la remarque suivante : « Cette symphonie, étant plus longue que d'habitude, doit s'exécuter plutôt au commencement qu'à la fin d'un concert, c'est-à-dire après une ouverture, un air ou un concerto, de peur qu'entendue trop tard, elle ne produise pas sur l'auditeur, déjà fatigué par d'autres morceaux, l'effet que l'auteur s'est proposé d'obtenir ». (Wilder).

Malgré le grand intérêt qu'a suscité cette symphonie, elle ne fut comprise, à son apparition, ni par le grand public, ni par les amis de Beethoven, qui étaient pourtant des amateurs distingués. La première audition de cette symphonie chez le prince Lobkowitz, devant une élite d'invités, au mois de janvier 1805, n'eut pas de succès. La première exécution publique, qui eut lieu au Théâtre « An der Wien » le 7 avril 1805, ne fut guère plus favorisée, et la critique ne se montra pas favorable non plus. On trouvait bien dans cette œuvre quelques passages dignes d'admiration ; mais, en général, on la jugeait bizarre, risquée, d'une fantaisie sauvage et d'une longueur extraordinaire, qui empêchaient de la bien saisir et qui nuisaient à son unité. Personne, personne n'était ému par l'infinie beauté de cette divine création ; et quelle ironie ! un certain critique conseilla à Beethoven lui-même de prendre pour modèle les symphonies d'Eberl (?!). *La Gazette musicale de Leipzig*, le meilleur journal du temps, déclara que « L. V. Beethoven avait tort de s'occuper de symphonies, que cette mosaïque d'accords bizarres n'avait aucun sens et qu'il ferait mieux de se borner aux variations de piano qu'il compose assez bien ! » (Fouqué. *Les révolutionnaires de la musique*).

1re Partie. — **Allegro con brio** (*Mi bémol majeur*).
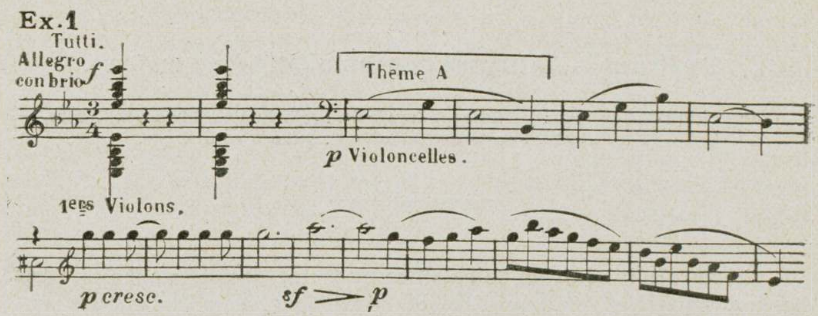
Composition de l'orchestre : 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 3 cors, 1 trompette, 1 paire de timbales. Quatuor à cordes.

« Il ne s'agit point ici de batailles ni de marches triomphales, écrit Berlioz, mais bien de pensers graves et profonds, de mélancoliques souvenirs, de cérémonies imposantes par leur grandeur et leur tristesse, en un mot, de l'*oraison funèbre* d'un héros. Je connais peu d'exemples en musique d'un style où la douleur ait su conserver constamment des formes aussi pures et une telle noblesse d'expression. Le premier morceau (Allegro con brio) est à trois temps et dans un mouvement à peu près égal à celui de la valse. Quoi de plus sérieux cependant et de plus dramatique que cet Allegro. Le rythme est excessivement remarquable par la fréquence des syncopes et par des combinaisons de la mesure à deux temps, jetées (1), par l'accentuation des temps faibles, dans la mesure à trois temps. Quand à ce rythme heurté viennent se joindre encore certaines rudes dissonances, comme celle que nous trouvons vers le milieu de la seconde reprise (2), où les premiers violons frappent le *fa naturel aigü* contre le *mi naturel*, quinte de l'accord de *la mineur*, on ne peut réprimer un mouvement d'effroi à ce tableau de fureur indomptable. C'est la voix du désespoir et presque de la rage.... L'orchestre se calme subitement à la mesure suivante ; on dirait que, brisé par l'emportement auquel il vient de se livrer, les forces lui manquent tout à coup. Puis ce sont des phrases plus douces où nous retrouvons tout ce que le souvenir peut faire naître dans l'âme de douloureux attendrissements. Il est impossible de décrire, ou seulement d'indiquer, la multitude d'aspects mélodiques et harmoniques sous lesquels Beethoven reproduit son thème ».

Deux accords en *mi bémol* (tutti d'orchestre) servent d'introduction au thème A qui entre à la 3e mesure :
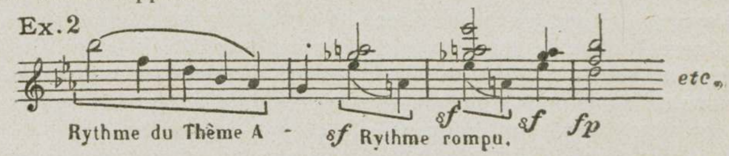
---

(1) Voir ex. 2.
(2) Voir ex. 9 bis.
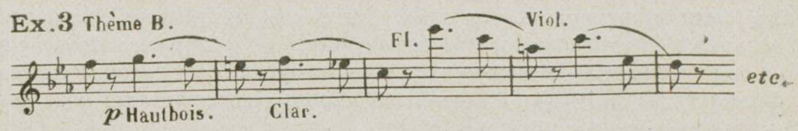


(Ce thème A est fondé sur les notes de l'accord parfait tonal : *mi bémol, sol, si bémol*).

On remarquera à la 7e mesure de l'exemple 1, l'entrée des 1ers violons (en syncopes) achevant le thème.

Quelques mesures plus loin (à partir de la 25e exactement), un rythme rompu apparait (ex. 2). Ce rythme est un des éléments les plus importants du développement.
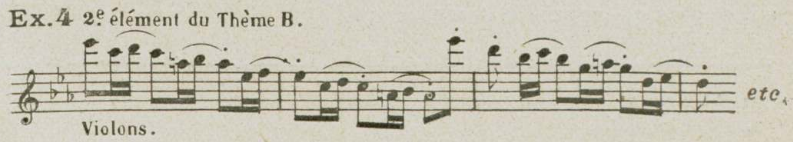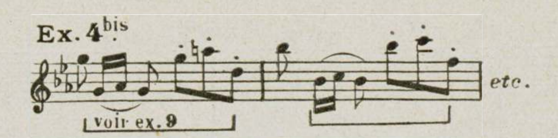


A la 45e mesure de l'Allegro, le thème B (ex. 3), fait son entrée (bois et violons alternant) sur l'accord de 7e de dominante de *si bémol* :
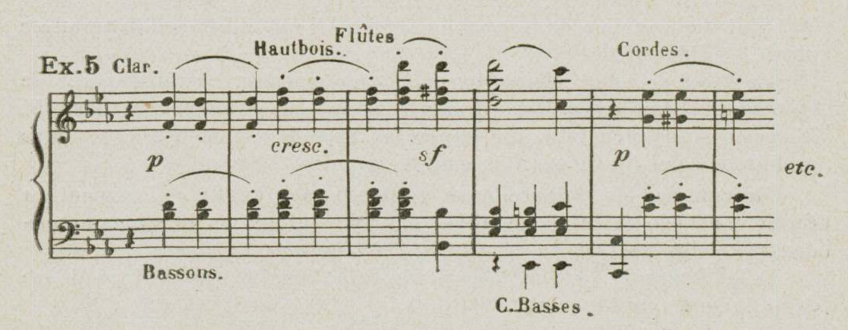


Ce thème se subdivise en deux éléments.

Le 1er (ex. 3) poursuit son exposition durant quelques mesures, au cours desquelles s'affirme la tonalité de *si bémol majeur*. Il est suivi d'un nouvel élément (ex. 4) de forme épisodique et de caractère essentiellement rythmique. Ce 2e élément joue un rôle considérable dans le développement et la péroraison de l'Allegro.
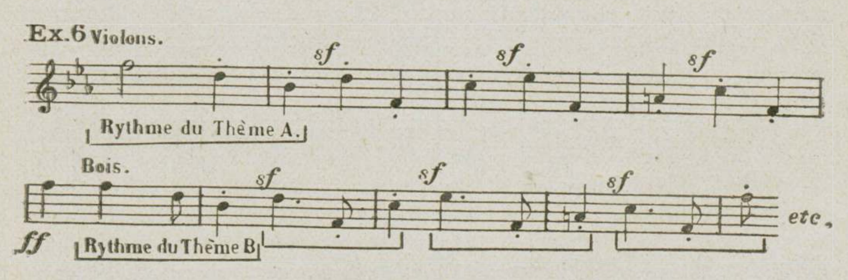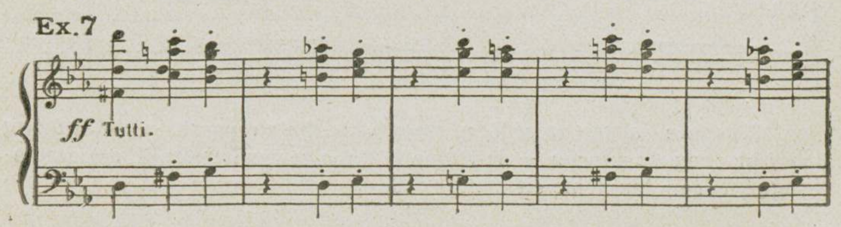




Cet élément, exposé au cours d'une assez longue période, est suivi du thème C (ex. 5) essentiellement expressif :
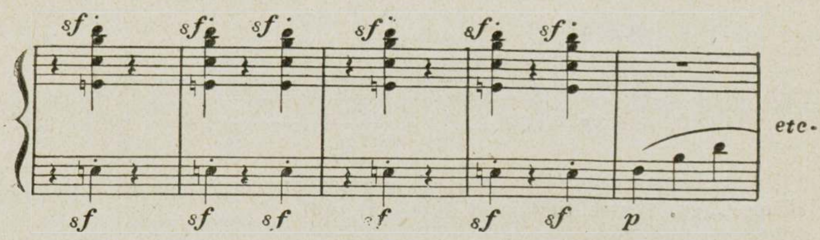


Peu après, le rythme du thème A et celui du thème B reparaissent (ex. 6).



Plus loin, rappels du rythme rompu (ex. 7) en tutti d'orchestre *ff* :
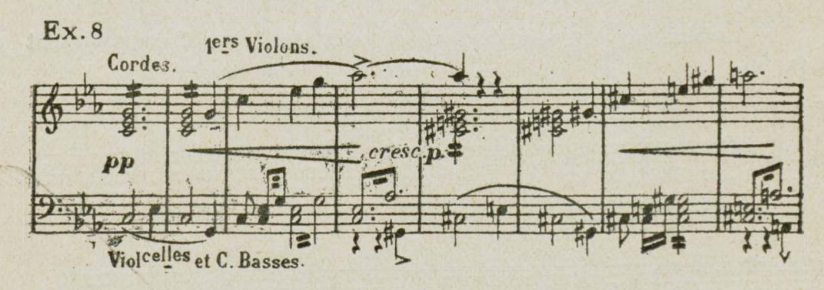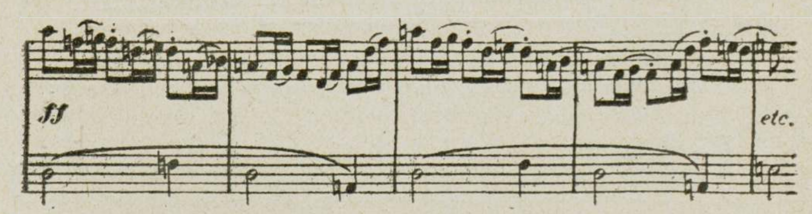




Suit une courte coda (rappel du thème A) qui achève cette première partie. — Reprise.

Le développement débute par quelques mesures *pp* (basées sur le rythme du thème A), qui préparent le retour en *ut majeur* du thème B, Douze mesures plus loin, un important épisode commence. Les quatre premières notes du thème A en sont le principal élément.
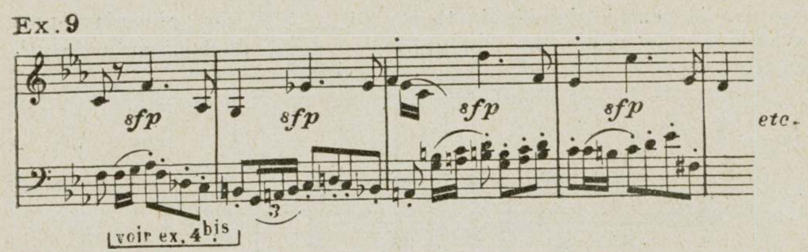
Exécuté par les violoncelles et contre-basses (ex. 8), ce fragment du thème A aborde successivement — par une suite de modulations ascendantes — les tons de *ut mineur*, *ut dièze mineur*, *ré mineur*.

A la 9e mesure (ex. 8), le 2e élément du thème B s'adjoint au thème A en guise de contre-sujet :
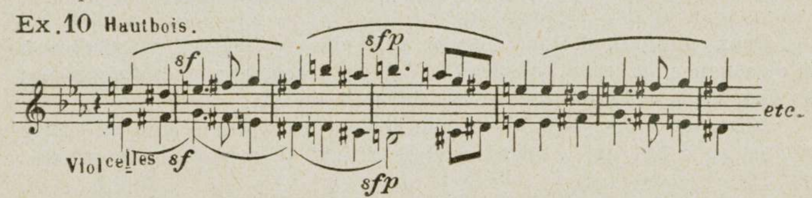




Plus loin, même procédé en *sol mineur*. Puis reparaît — en *la bémol majeur* et en *fa mineur*, — le thème B. Dans ce dernier ton il est accompagné de son deuxième élément (ex. 9).
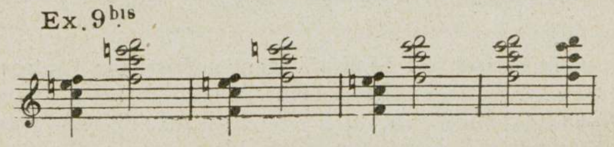


Modulations en *sol mineur*, *ré mineur*, et le rythme rompu reparaît et un important et vigoureux épisode (1) conduisant à une exquise mélodie (ex. 10) en *mi mineur*, dont l'expressive douceur contraste avec le précédent épisode.
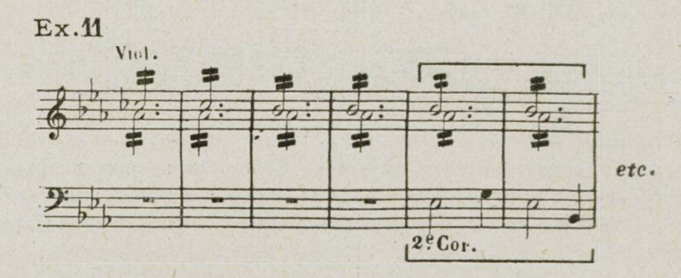


A ce calme, succède une reprise *f* du thème A. Modulations = *ut majeur*, *ut mineur*, *mi bémol majeur*, *mi bémol mineur*. Le calme renaît ensuite avec la reprise de l'élément expressif (ex. 10) en *mi bémol mineur*, puis en *sol bémol majeur*. Ici débute le dernier épisode du développement, au cours duquel les quatre premières notes du thème A — accompagnées d'un pizzicato en noires (cellos et c.-b) et modulant de *si bémol majeur* en *mi bémol majeur* (en passant par les tons de *ré bémol*, *do bémol*, *si bémol*) — préparent la rentrée en *mi bémol* (ton initial) du thème A (ex. 12). Les dernières mesures de cet épisode sont absolument extraordinaires et portent l'empreinte du génie. Elles semblent être un défi jeté à certains critiques musicaux de l'époque. Les plus savants commentaires sont impuissants à décrire la beauté originale de telles mesures. Nous reproduisons ce passage à l'exemple 11, en faisant re-

(1) Remarquer dans le cours de cet épisode la dissonance signalée par Berlioz (ex. 9 *bis*).
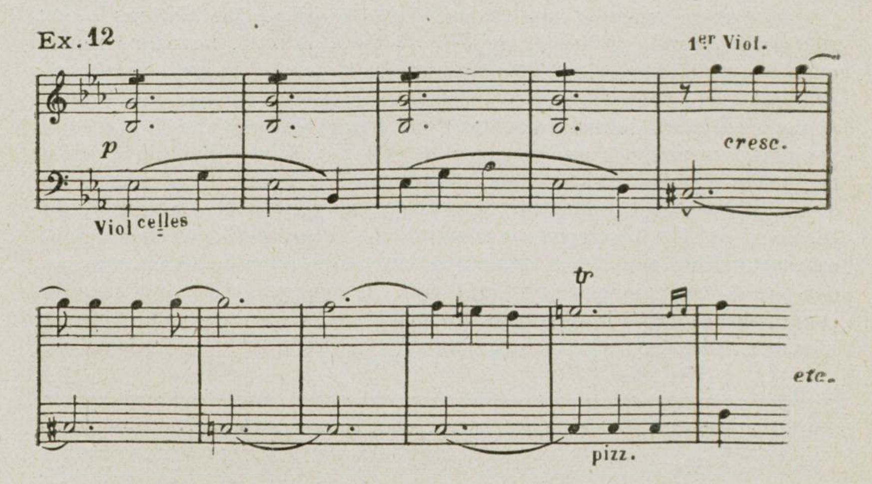


marquer la rentrée simulée du thème A |___| (2e cor), cependant que les violons n'ont pas encore résolu l'accord de 7e de dominante de *mi bémol* |‾‾‾|.
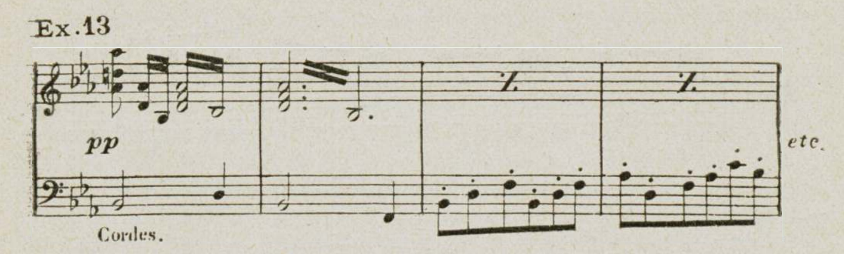


Deux mesures *ff* interrompent cette fausse rentrée et, résolvant la dissonance (*la bémol, si bémol* |‾‾‾|) sur l'accord de *mi bémol majeur*, provoquent la véritable rentrée du thème A (ex. 12).

Mais, cette fois, le thème A, au lieu de se maintenir en *mi bémol* comme au début de l'Allegro, module dès la 7e mesure en *fa majeur*, (ex. 12).



Le ton de *fa majeur* est admirablement poétisé par l'entrée du cor sur la 11e mesure. Autre entrée (toujours avec le thème A) en *ré bémol majeur* (flûtes et violons) ; au ton de *ré bémol* succède un retour en *mi bémol* par l'accord de 7e de dominante (ex. 13).

Ex. 13



Le thème A s'affirme de nouveau en *mi bémol*, et le thème B revient à son tour, en *mi bémol* (ton initial), suivi, comme dans le début, de son 2e élément et du thème C (en *mi bémol* également). Tous les épisodes de l'exposition sont reproduits ici de façon à peu près semblable. Ils sont augmentés d'une admirable et importante coda qui débute de la manière la plus inattendue par l'accord parfait de *mi bémol* immédiatement suivi des accords parfaits de *ré bémol* et d'*ut majeur* (ex. 14).

Ex. 14

Fl.
Viol
p
decresc.
f
Cordes.
Mi ♭ majeur.
Ré ♭ majeur.
ff
etc.
Ut majeur.

Cette coda se poursuit durant 140 mesures. On y retrouve — légèrement transformés — quelques-uns des épisodes du développement (ex. 15 et 16).

Ex. 15

pp

etc.

Ex. 16

1ers Viol.
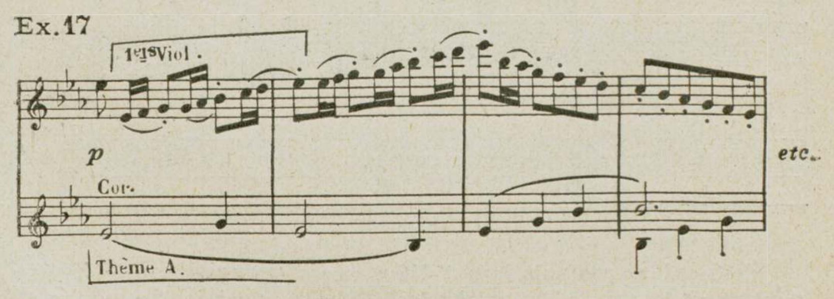
p

Violcelles et Bassons.

2e Viol.

etc.

Peu après, le thème A, escorté du rythme de doubles croches entame l'admirable péroraison (ex. 17).



Le thème A et son rythme accompagnateur grandissent ; l'orchestre

entier s'en empare peu à peu et, après une courte accalmie (rappel du thème B), l'*Allegro con brio* s'achève *ff* sur un tutti d'orchestre.

« Cette coda, longue de 140 mesures, belle de fraîcheur et d'originalité, rejette dans l'ombre tout ce qui avait été fait jusqu'alors. Le début restera l'un des miracles de la musique toute entière. Quel dut être, à l'origine, en 1805, l'effet de pages comme celles-là, si aujourd'hui encore, connues et familières après tout ce que Beethoven a écrit depuis, après ce qu'ont écrit les Schubert, les Mendelssohn, les Schumann, les Wagner, les Brahms, elles demeurent extraordinaires de hardiesse et de poésie ? » (Grove).

2e Partie. — **Marche funèbre** *en ut mineur*.

(Adagio assai).

Composition de l'orchestre : la même que précédemment.
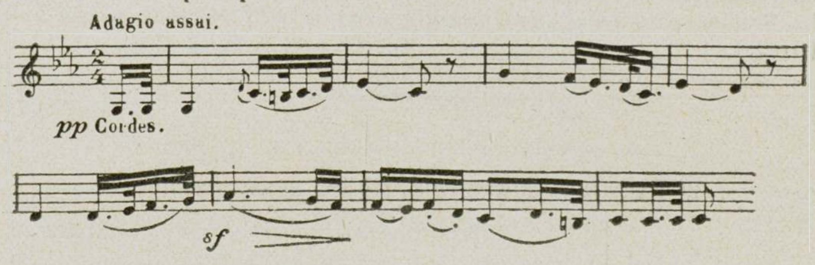
« La Marche funèbre, a dit Berlioz, est tout un drame. On croit y trouver la traduction des beaux vers de Virgile, sur le convoi du jeune Pallas :

Multaque prӕterea Laurentis prӕmia pugnӕ
Adgerat, et longo prӕdam jubet ordine duci.
Post bellator equus, positis insignibus, Æthon
It lacrymans guttisque humectat grandibus ora.
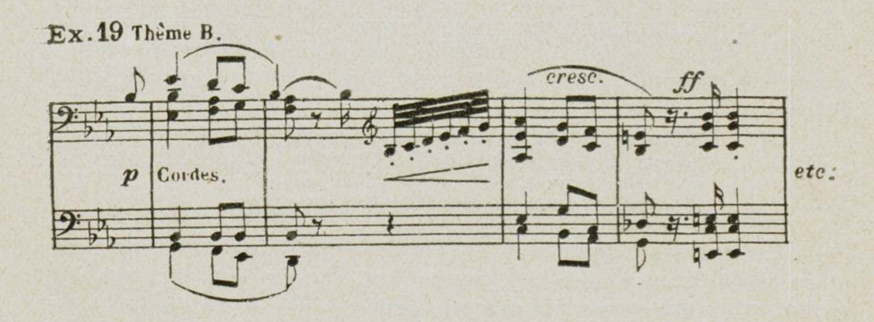
« Les trophées conquis dans les batailles apparaissent par monceaux, et les dépouilles se suivent en long cortège. Par derrière, le cheval de guerre, sans ornements, marche en pleurant, les joues baignées de grosses larmes ». « Ce qui donne à la Marche de l'Héroïque son incomparable grandeur, c'est d'abord la beauté de l'idée mélodique elle-même ; c'est aussi une particularité du rythme : à la première moitié de chaque mesure, c'est l'arrêt, la défaillance qui coupe, de stations et comme de chutes douloureuses, la route menant à l'illustre tombeau. En dépit de quelques traits descriptifs : roulements de tambours ou décharges de mousqueterie, ici encore l'inspiration de Beethoven est avant tout morale. A cet appareil de deuil, à « ces tristes représentations », comme dit Bossuet, il mêle ce qu'y mêlait aussi le grand orateur : la pensée de notre néant et celle de notre éternité. » (C. Bellaigue).

Le thème principal (ex. 18) se compose de neuf mesures exposées aux cordes. Ces neuf mesures sont ensuite reproduites par le hautbois, soutenu par les clarinettes, les bassons et les cors, pendant que les cordes font entendre un rythme en triolets qui figure un lointain roulement de tambour.

Ex. 18 Thème principal de la Marche Funèbre.
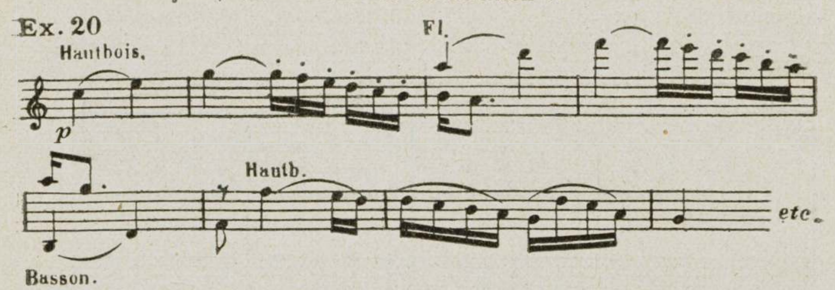


Vient ensuite — en *mi bémol majeur* — un deuxième thème (ex. 19)
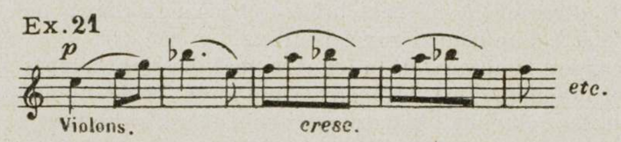


Ce thème se subdivise en deux périodes semblables. La première, qui débute en *mi bémol* (ex. 19), ne s'éloigne pourtant pas du ton initial (*ut mineur*) non plus que du thème principal, dont les premières mesures reviennent en *fa mineur*, et elle s'achève en *ut mineur*. Il en est de même pour la 2e période. Une admirable formule (unisson des cordes et bois) conclut cette première partie et la relie à la deuxième (Majeur).

« La délicieuse phrase en majeur (ex. 20), cette phrase de consolation avec son accompagnement perlé, ses pures sonorités de flûte, ouvre le ciel à l'âme du héros. » (C. Bellaigue).

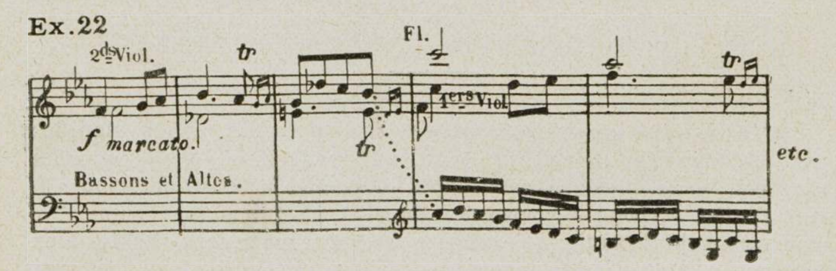
Thème majeur, dit « Thème de consolation ».



Une deuxième phrase, bien digne de la première, vient ensuite (ex. 21).



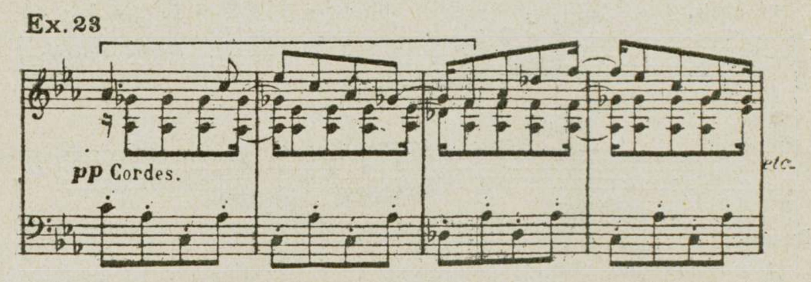
Puis, la première phrase (ex. 20) revient — quelque peu transformée — et, comme précédemment, un noble unisson de cordes sert de conclusion et relie le majeur à la reprise du thème principal en *ut mineur* (ex. 18). Mais à la 8e mesure de cette 3e partie, le thème module en *fa mineur*, et à la 10e commence (en *fa mineur*) un épisode de fugue à deux sujets (ex. 22).



Cette fugue se développe en *crescendo* musical et instrumental. Elle est à la fois admirable de pensée et de « volonté ». C'est une pure page de philosophie. A la fugue succède une sorte de récitatif (rappel du thème principal (en *sol mineur*). Puis de formidables clameurs s'élèvent ; un impérieux rythme de triolets s'impose et le thème principal rentre *pp* aux hautbois et clarinettes, accompagné d'un rythme haletant aux cordes.

Le deuxième thème vient ensuite ; puis les premières notes

du thème de consolation reparaissent sur des harmonies différentes de la première fois (ex. 23).



La fin de la marche est profondément émouvante ; le thème principal y reparaît, entrecoupé de silences, brisé, trébuchant à chaque note comme à chaque pierre d'un douloureux calvaire...

« Quand ces lambeaux de la lugubre mélodie sont tombés un à un jusque sur la tonique (*ut*), les instruments à vent poussent un cri, dernier adieu des guerriers à leur compagnon d'armes » (Berlioz), et le dernier accord retentit, puis s'éteint et meurt.
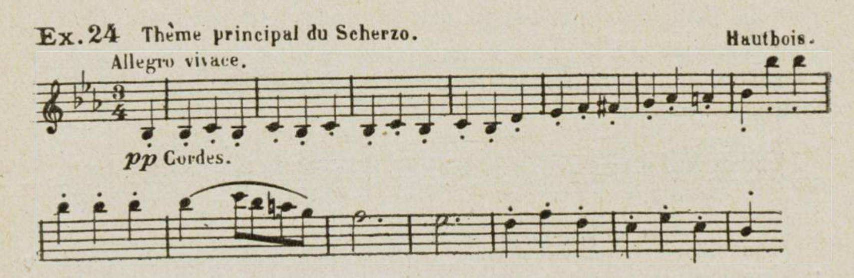
3e Partie. — **Scherzo**, en *mi bémol majeur*.

(Allegro vivace).

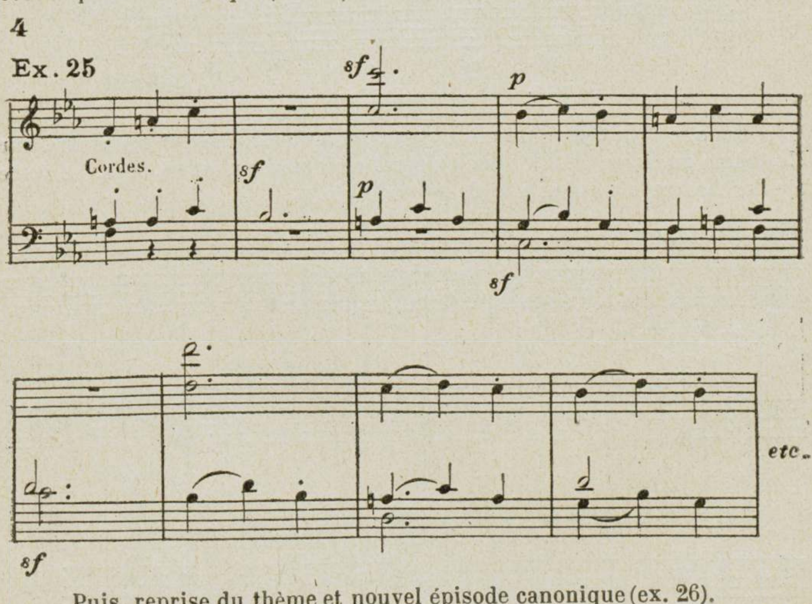
Composition de l'orchestre : la même que précédemment.

« Le troisième morceau est intitulé *Scherzo*. Ce mot italien signifie : jeu, badinage. On ne voit pas trop, au premier coup d'œil, comment un pareil jeu de musique peut figurer dans cette composition épique. Il faut l'entendre pour le concevoir. En effet, c'est bien là le rythme, le mouvement du Scherzo ; ce sont bien des jeux, mais de véritables jeux funèbres, à chaque instant assombris par des pensées de deuil, des jeux enfin, comme ceux que les guerriers de l'Iliade célébraient autour du tombeau de leurs chefs. » (Berlioz).
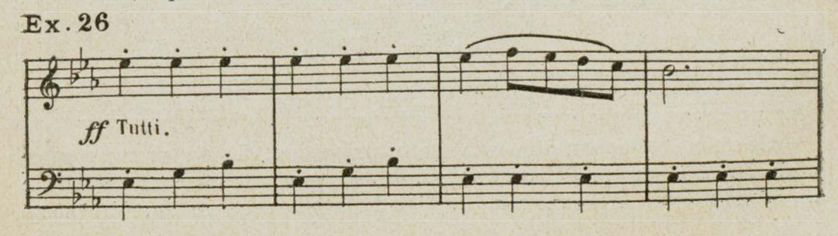
Le thème principal du Scherzo (ex. 24) est exposé *pp* par les cordes, auxquelles se joignent ensuite le hautbois, puis la flûte et le basson.
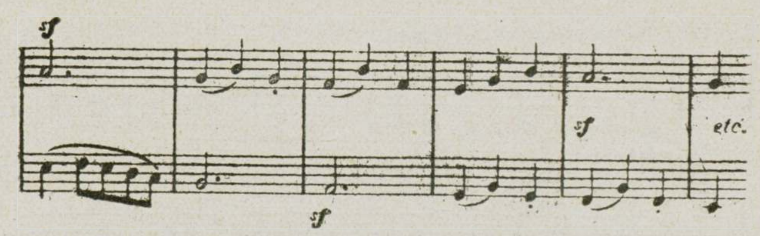


L'exposition de ce thème forme une première période. La période suivante contient des modulations (en *ré bémol majeur, fa majeur*) et un court épisode canonique (ex. 25).
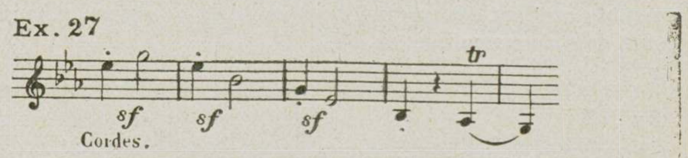


Puis, reprise du thème et nouvel épisode canonique (ex. 26).
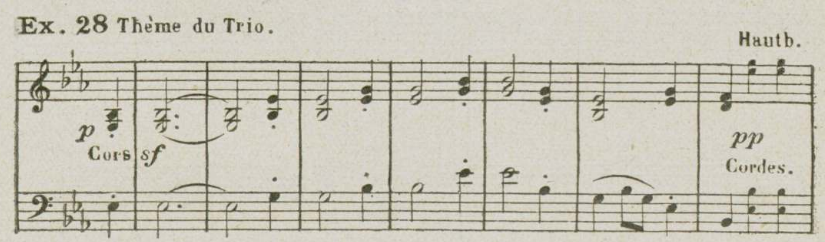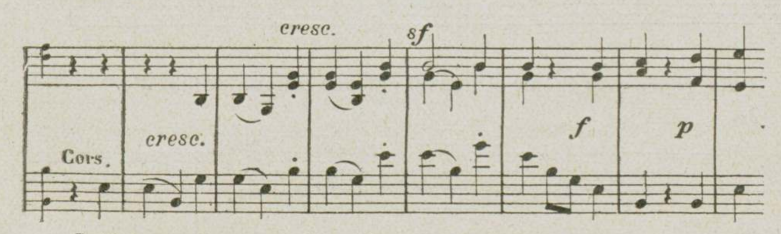




Plus loin encore, un rythme binaire vient rompre par deux fois le rythme ternaire initial (ex. 27), et la première partie du Scherzo prend fin ensuite.



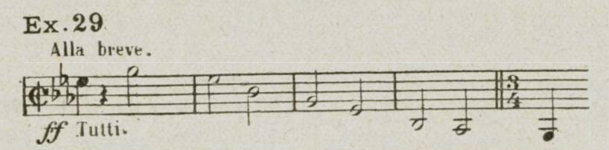
Dans le Trio tout l'intérêt instrumental et musical est concentré sur le thème guerrier (ex. 28) que clament victorieusement les cors. Le reste de l'orchestre n'a qu'un rôle de second plan.
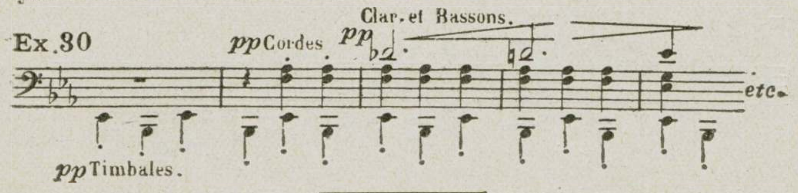




Ce thème est apparenté au thème principal (ex. 1) du premier morceau (Allegro con brio); comme lui, il est fondé sur l'accord parfait de *mi bémol majeur*. Après le trio, reprise de la première partie et du thème

principal (ex. 24). Ce rythme binaire signalé plus haut reparait, beaucoup plus affirmatif (ex. 29).



Ce morceau s'achève par une très originale *coda* basée sur un rythme de deux notes aux timbales (ex. 30).
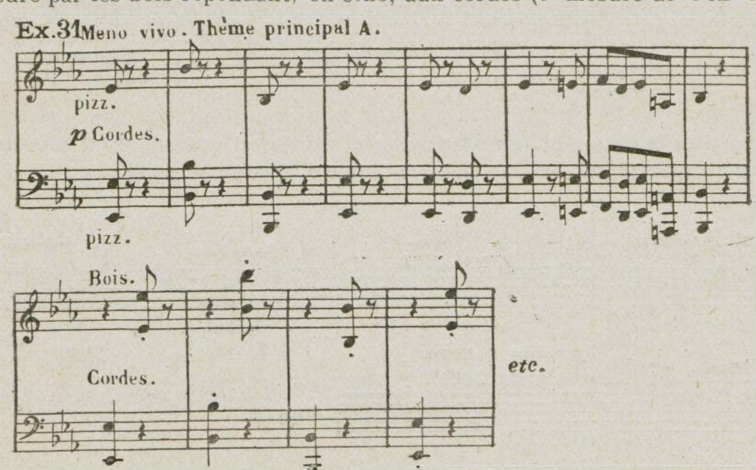


4e Partie. — **Final** (en *mi bémol majeur*).
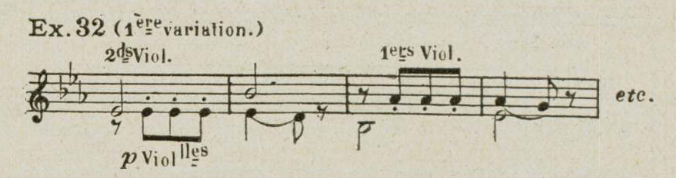
(Allegro molto).
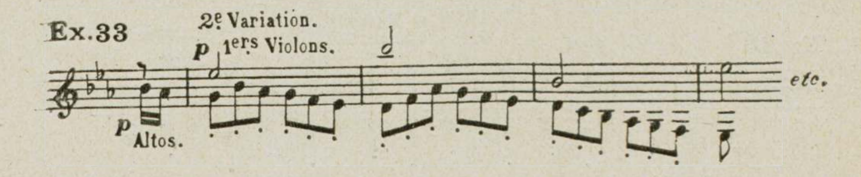
Composition de l'orchestre : la même que précédemment.

Ce Final est une suite de variations sur un thème de basse exposé au début (ex. 31) aussitôt après les onze mesures d'introduction. Ce thème présenté d'abord par les cordes seules (en pizzicato), est repris à la 9e mesure par les bois répondant, en écho, aux cordes (9e mesure de l'ex. 31).
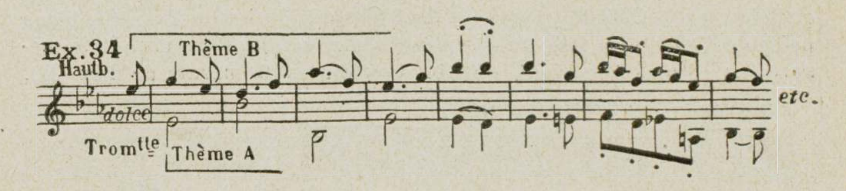


La 1re et la 2e variation (ex. 32 et 33) sont exécutées par les cordes seules.
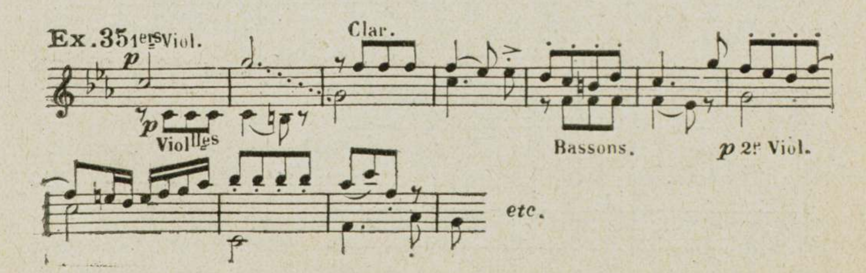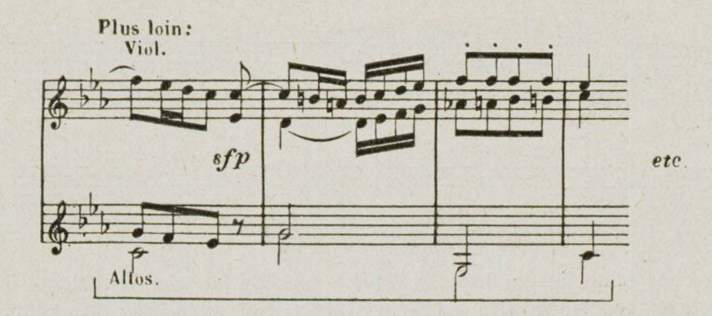




A la 3e variation (ex. 34), le thème A est réduit au rôle de simple basse — auquel son caractère le vouait, — et un nouveau thème (thème B) apparait. Ce nouveau thème — séduisant et expressif — contraste avec l'allure un peu conventionnelle du thème A, sur lequel il est d'ailleurs entièrement basé.
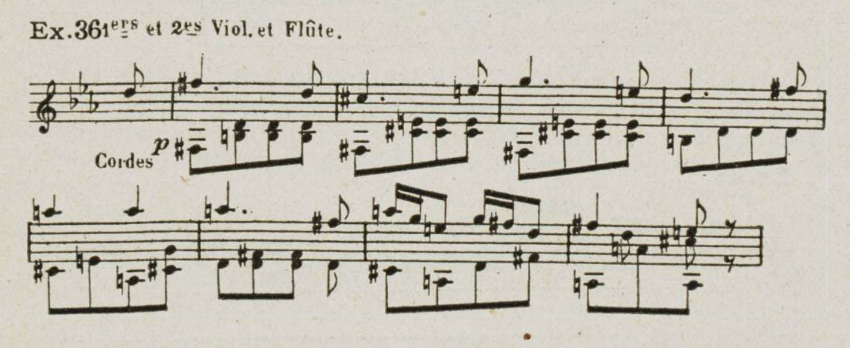


Après le thème B, modulation en *ut mineur* et entrée (en *ut mineur*) d'un épisode fugué (ex. 35), dont le thème A fournit le sujet.

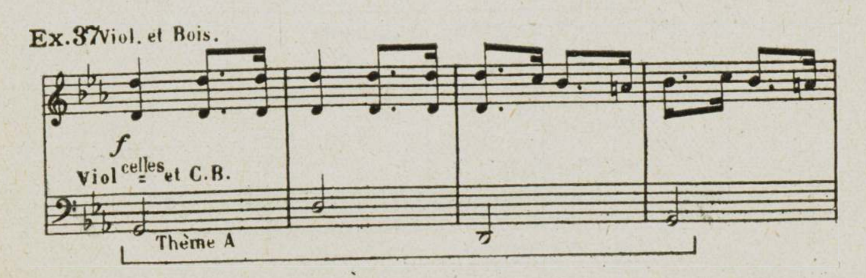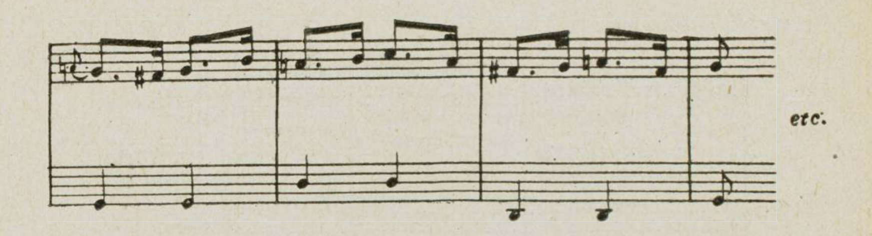




Cette fugue est suivie de quelques modulations passagères qui semblent devoir aboutir au ton d'*ut* ; mais à la tonalité attendue se substitue celle de *si mineur*, qui sert de retour au thème B (ex. 36) harmonisé en *si mineur* d'abord, puis modulant en *ré majeur*.
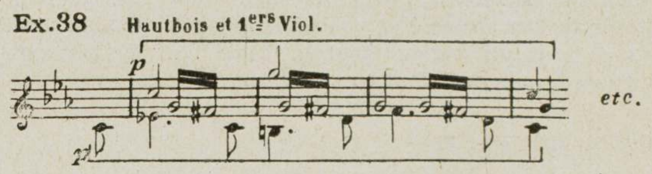


Un court épisode en triolets prépare l'entrée en *sol mineur* d'un nouveau thème, thème C (ex. 37). D'allure martiale, il est construit sur les quatre premières notes du thème principal *A*, qu'il surmonte d'ailleurs.
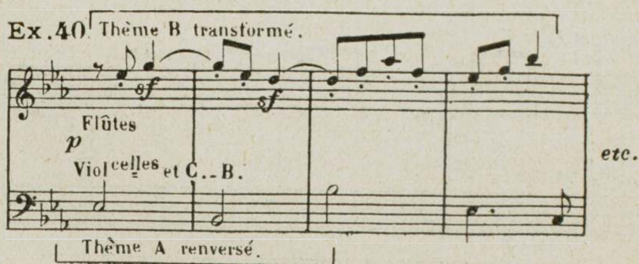




A l'héroïsme de ce dernier thème succède le gracieux thème B en *ut majeur*, repris ensuite dans le style fugué surmonté du thème A (ex. 38).
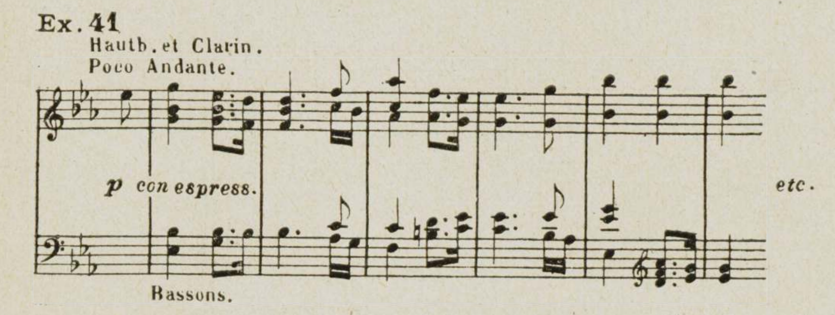


Plus loin — en *mi bémol* — le thème A renversé (ex. 39), accompagné d'un contre-point en doubles croches, devient le sujet d'un nouvel épisode fugué.



A partir de la 16e mesure de cet épisode, le thème B reparaît légèrement transformé (ex. 40), cependant que la fugue poursuit son développement.



Cet épisode prend fin sur une longue pédale de dominante à la basse (*si bémol*). Point d'orgue et coda (*Poco andante*). Cette coda (ex. 41) est une paraphrase du thème B qui y reparaît sous des harmonies nouvelles



« Après ces derniers regrets donnés à la mémoire du héros, le poète quitte l'élégie pour entonner avec transport l'hymne de la gloire » (Berlioz).

« On n'a pas toujours aperçu le rapport de ce final avec le reste de l'œuvre, avec la 1re partie et la marche funèbre. On n'a pas assez compris que la symphonie trouve là son couronnement nécessaire, l'idée sa consommation, et le héros son apothéose. » (Grove-Bellaigue).

GUIDES THÉMATIQUES

DES

Œuvres Classiques et Modernes

Ludwig VAN BEETHOVEN

1re Symphonie en ut majeur (op. 21).

2e Symphonie en ré majeur (op. 36).

3e Symphonie en mi bémol majeur (op. 55).

4e Symphonie en si bémol majeur (op. 60).

5e Symphonie en ut mineur (op. 67).

6e Symphonie en fa majeur (op. 68).

7e Symphonie en la majeur (op. 92).

8e Symphonie en fa majeur (op. 93).

9e Symphonie en ré majeur (op. 125).



ÉDITION M. SENART, B. ROUDANEZ et Cie

20, rue du Dragon

PARIS



GRANDE IMPRIMERIE DU CENTRE. — HERBIN, MONTLUÇON